

## 郊外化されたラブストーリー : 岡崎京子『ジオラマボーイ・パノラマガール』論

著者	杉本 章吾
雑誌名	文学研究論集
号	26
ページ	51-63
発行年	2008-01-31
その他のタイトル	A Suburbanized Love Story : A Study on Okazaki Kyoko's Georama Boy Panorama Girl
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2241/99623">http://hdl.handle.net/2241/99623</a>

# 郊外化されたラブストーリー

## ——岡崎京子『ジオラマボーイ・パノラマガール』論——

杉 本 章 吾

### 1 はじめに

1988年3月から『平凡パンチ』に連載され、翌年単行本化された岡崎京子の『ジオラマボーイ・パノラマガール』（以下『ジオラマ』と表記する）には、「BOY MEETS GIRL “IN SHU-GO-JU-TAKU”」というサブタイトルが添えられている。このサブタイトルが示唆するとおり、『ジオラマ』は、集合住宅の林立する東京郊外を舞台とした、ボーイ・ミーツ・ガールの、すなわち見知らぬ少女と少年の出会いと恋愛を題材としたラブストーリーである。岡崎京子のテキストには、たとえば「ハッピー・ハウス」（1990-1年）、「リバーズ・エッジ」（1993-4年）、「ロシアの山」（1995年）など、集合住宅の建つ東京郊外を舞台として設定したものが多数存在する。そのなかでも『ジオラマ』は、「SHU-GO-JU-TAKU」という言葉がテキストに明示されているように、集合住宅、さらにはその位置する東京郊外という場所がきわめて明示的に舞台として選択されたテキストである。舞台として、設定として、言及の対象として、それらは背景にとどまらず、きわめて意識的に前景化されている。いわば、物語が発生し展開する場所がまぎれもなく郊外であることが、『ジオラマ』ではテキスト上で繰り返し指示されているのである。

しかし残念ながら、これまでの先行研究において郊外を視角として『ジオラマ』に論及したものは皆無に等しいといえる。榎木野衣が『平坦な戦場で生き延びること』のなかで舞台が郊外であることを指摘しているのを除けば（10-1）、『ジオラマ』において郊外という舞台設定が問題化されたことはこれまでほとんどない。しかしながら、岡崎の代名詞のひとつともなっている、集合住宅や郊外という舞台装置がきわめて明示的な形でテキスト空間に組み込まれ、舞台として、設定として、物語の基調をなしていることを考慮すれば、『ジオラマ』を分析する際に、郊外や集合住宅をコンテキストとして導入する作業が必要であることはいうまでもない。

それゆえ、本論文は、戦後郊外史をコンテキストとして導入しつつ、『ジオラマ』において郊外や集合住宅がいかなる場として表象され、郊外・集合住宅を舞台として選択することでいかなる物語が可能／不可能となっているのか、いいかえれば郊

外という特殊な歴史的・文化的空間が物語の構造的前提としてどのようにテキスト空間に組み込まれているのかを分析し、『ジオラマ』というテキストの特質を考究するものである。

## 2 内閉化する郊外家庭空間

岡崎は「家の中には何かがある」という名のエッセイにおいて、ニュータウン、団地、高層住宅などを含めた郊外住宅地一般を、それ同様に規格化された生活が織りなされる場ととらえ、そこで送られる家庭生活を「ホーム・ドラマ」をキーに次のように述べている。

家（引用文では郊外住宅地の「家」を示す——引用者注）の中には何かある。家の中で起きてしまった惨事。それは人の目と気を引く。何故なら家の中にあるものは普通は愛や信頼や親密さであるはずだから。家の中で起こるドラマは本来はそういうやさしくあたたかいぬくもりのあるものでなければならなくてわけ。ホーム・ドラマの筋立てを裏切るものは人の気もちを逆なでするってわけ。ホーム・ドラマの命題は人々を呪縛する。人々は家の中でドラマの役割を演じ続ける。ママはママの、パパはパパの、私は私の、妹は妹の、オトウトはオトウトの、犬のポチはポチの。ドラマにご奉仕する私達の生活。永遠に続くのかなこの宿題は？（98-99）

「ホーム・ドラマ」の再演としての住宅地での家庭生活、あるいはイメージとしての「家族」を模倣する、シミュラクルとしての郊外の家庭生活。この岡崎の郊外住宅地に対するまなざしを導きの糸とするなら、『ジオラマ』の冒頭はまさしく規格化・標準化された、あたかもホームドラマを再演するような郊外での家庭生活が皮肉まじりに描写されていることがわかる。

物語は、主人公である津田沼春子の住む集合住宅の一室から始まる。家族の成員は、父、母、妹と春子の四人であり、それに加え祖母が伯父の家から泊まりに来ている。リビングでは、サラリーマンと思しき父親がテレビを眺めながらゴルフクラブを磨き、母親が高級住宅物件のチラシを目のため息をつき、祖母が「全く今の子は」（7）と嫌味をいっている。ゴルフに執心の父、



図1『ジオラマ』(5)

夫の薄給を憂う母、嫌味の多い祖母という紋切り型な人物造形が示すとおり、この冒頭のシーンは、ホームドラマにおいて繰り返し演出されたような、休日を題材としたステレオタイプな家族イメージを忠実になぞらえるものとなっている。

また、そのリビングを彩るのは、「TV の上のコケシとか フリルのついたでんわカバーとか 銀行からもらったカレンダー」や、花柄の電気ポットや、ガラスケースに収められた芸子の人形といった、視点人物である春子にとって「ダサイ高度ケーザイ成長センス」を感じさせるものばかりであり、春子はとりわけ花柄の電気ポットが「この家をショーショーしてる」ようにかんじ、「ゼツボー的」、「死にたい」と独語する (6)。

春子はこのポットを買い換えることで家庭により現代的な装いをもたせようとするが、母親によってその案は即座に却下される。納得のいかない春子は、自らの小遣いで新しいポットを買うものの、母親は「あんたがお嫁にいくときもってきなさい」(11) とポットを取り替えることを許さず、物置の

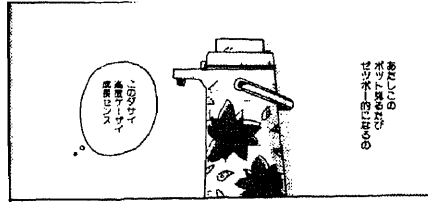


図2 『ジオラマ』(6)

なかにその新しいポットを封印する。春子はしぶしぶそれを承諾し、夕食の際に花柄のポットを見つめながら「“お嫁に行く自分”」(11) を想像する。

この素描からもうかがい知ることができるとおり、岡崎は戦後の日本家庭を戯画化したような、紋切り型なオブジェや人物を家庭内に配置し、視点人物である春子に「くだらない」(9)、「ゼツボー的」、「死にたい」と否定的な言辞を表明させることで、冒頭において「家庭」と、それに違和を感じる「少女」を対立的に描いている。「家庭」は、花柄ポットを換喩として高度経済成長期の遺物であるかのように位置づけられており、対立は「旧一新」という時間軸によっていつそう強調されている。さらには、母親が「お嫁」に行くときに新しいポットを持っていくように指示し、春子がポットを見ながら「“お嫁に行く自分”」を想像するエピソードが示唆するとおり、ポットは母・妻（「お嫁」）の所有物として、未来においても春子を「家庭」へと内閉しようとする家族イデオロギーの喩としても機能しているのである。

こうした、些細ないざこざしか起きることのない、内閉された家庭空間は、まさしく戦後のホームドラマが繰り返し舞台としたものであるが（坂田248）、岡崎の認識を投影するように春子は郊外の集合住宅という空間そのものをこうしたホームドラマ的な家庭生活の典型化された空間としてとらえている。十階から集合住宅の広がる郊外の風景をうつろな目でながめつつ、春子は、「こんなところで日曜のひるま起

こることなんてこんなもんよ」、  
「10F から見える風景はまるでパ  
ノラマ」と独語する (9)。「こんな  
とこ」＝郊外／集合住宅で起こる  
ことが「こんなもん」でしかない  
という彼女の言葉は、平凡な彼女  
の家庭が郊外／集合住宅という空

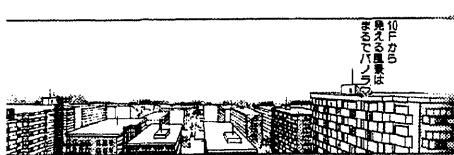


図3『ジオラマ』(9)

間によってつねにすでに規定されているという春子の認識を示している。

また、そこで呼び起こされる「パノラマ」という比喻は、彼女が郊外／集合住宅を人工的な空間としてとらえていることを示す。19世紀のヨーロッパで「俯瞰すること」、「まなざすこと」に特化した娯楽装置として発達したパノラマは、密閉された空間の中で壁全面に異郷の風景や都市の全景を迫真的に描き出す見世物的メディアであった<sup>1)</sup>。しかし、春子のうつろな「まなざし」と、そこに写し出された郊外の「風景」は、このパノラマの持つ迫真性よりも、その模倣性、人工性をこそ浮き彫りにしている。粗雑な描線によって書き割りのように描かれた住宅群は、そこで営まれる生活がミニチュアじみた、人工的なものであることを示唆しているのである。

郊外、とりわけそのなかでも日本住宅公団が造成した郊外の集合住宅は、戦後日本の家族形態を考える上で無視することのできない要素である。1955年に設立された日本住宅公団は、都市のスプロール化と深刻な住宅不足に対応するため、発足時から大量かつ迅速に郊外住宅地を開発・提供することを最優先任務とする公団であった。そこで公団が採用したのが、2DK、のちに3DKへと拡張される、ダイニングキッチンと複数の寝室を組み合わせたn-DKスタイルと呼ばれる間取りである。それは増加の一途をたどる核家族化を推し進めるとともに、「公的空間と私的空間」、すなわち家族と他人の徹底した区別を助長するものでもあった (前田 587)。社会学者の宮台真司は、この住宅公団によって生み出された「団地」によって、郊外では「地域共同体の崩壊」と「家族への内閉化」という公的空間と私的空間の隔絶に加え、メディアが家族の規範となる家族関係の「メディア化」もまた推進されたことを指摘している (宮台 136-7)。映画やテレビドラマにおいて家族を中心化したホームドラマが人気ジャンルとして確立された高度経済成長期は、同時に「三種の神器」(白黒テレビ・洗濯機・冷蔵庫)や「3C」(カラーテレビ・クーラー・車)など、家庭電化製品が急激に浸透していった時代であり、家族が消費の単位としてテレビや雑誌、広告を通して盛んに喧伝されていった時代でもある。

社会学者の三浦展は、こうして高度成長期に大きな伸張を見せた郊外と、それと歩調を合わせるように増加した新たな家族 (イメージ) が、まさしく高度経済成長

期の落とし子に他ならないことを次のように述べている。

家族や郊外というものは、高度経済成長期の日本においていわば意図的につくりだされてきた一種の「装置」である。その家族は自然なものでもないし、伝統的なものでもない。少なくとも、今われわれが普通に思い描く家族は、戦後の高度経済成長期に作られた、きわめて特殊なものである。(中略)戦後、大衆消費社会の発達の中で、経済的な豊かさや物質的な欲望を実現する単位としての家族という、それまでにはなかった新しい家族のイメージ(団地族やニューファミリー)が一挙に普及していった。(中略)戦後の核家族とは大量生産された家族なのだ。そして家族はマスメディアを通じて大量に広告され、大衆によって大量に消費されたのである。(26-8)

明治・大正期から大都市とその周縁において拡大・増加をみた「核家族」や「郊外」の歴史を振り返れば、ここで三浦が展開しているように、高度経済成長期の産物としてのみ「郊外」や「核家族」をとらえる議論には留保を要する。しかし、戦後日本住宅公団の設立を期に爆発的な伸張をみせた郊外住宅地や、ホームドラマの浸透、メディアの宣伝などによって新たな家族形態として理想化された「(核)家族」が、高度経済成長期においてそれまで以上の規模とスピードをもって全国的に拡大・普及していった事実を鑑みれば、少なくとも戦後の日本家庭の典型を形作ったのがこの時期であったことは論を要さないであろう。

こうした郊外と家族の戦後史をたどると、『ジオラマ』の冒頭は、まさしく「郊外」の「集合住宅」に居を構え、「高度経済成長」を想起させる、「ホームドラマ」を再演したような「核家族」という戦後の日本家庭がステレオタイプとして皮肉交じりに描出されていることがわかる。少女(ガール)である春子にとって、こうして紋切り型に示された郊外での家庭生活は時代遅れで、「何のイミもない」(2)、「キセキ」(5)を願わずにはいられない退屈なものであり、家庭は少女を内閉する古びた秩序空間として提示されているのである。

### 3 ボーイ・ミーツ・ガール≠ボーイ・ラブズ・ガール

少女である春子をこうした郊外家庭空間から救い出す(ようにみえる)もの、それこそがこのテキストのサブタイトルともなっている、「ボーイ・ミーツ・ガール」、すなわち神奈川健一というひとりの少年との出会いである。さて、ボーイ・ミーツ・ガールという言葉は、単に少年と少女が出会うという字義通りの意味だけを示すも

のではない。この言葉は、それ以上に見知らぬ少年と少女が出会い、様々な出来事を通じて互いを意識し、ついには交際が始まるという、恋愛の発端から成就までを示唆する、ひとつの物語パターンの呼称として広く流布している。

岡崎は「本人自身による全作品解説」と題した雑誌の企画で自作を振り返り、『平凡パンチ』という男性誌に連載されていたにもかかわらず、「自分では、これ（『ジオラマ』——引用者註）はたぶん少女漫画だと思う」（118）と述べているが、ボーイ・ミーツ・ガール形式の物語が、もっとも一般化されたジャンルのひとつこそが、この少女マンガにほかならない。少女マンガにおけるボーイ・ミーツ・ガールの受容と発展の歴史をたどれば、この物語形式は、『別冊少女フレンド』、『別冊マーガレット』など短編を中心とした雑誌を発端に、ラブコメの簡略なフォーマットとして1970年代前半頃から少女マンガにおいて盛んに導入され（米沢 110）、恋愛の成就という少女マンガの約束事を強化し、恋愛イデオロギーを喧伝するひとつの簡易な物語形式として一般化されていった。

この少女マンガにおけるボーイ・ミーツ・ガールの一般化を知ることができる興味深い実例として、たとえば松苗あけみの「山田くんと佐藤さん」（1983-4年）があげられる。このテキストの冒頭には、佐藤さん（ガール）が、山田くん（ボーイ）に掃除のさなかバケツの水を偶然かけてしまうという形で、ボーイ・ミーツ・ガールの出会いが演出されている。注目すべきは、この二人の出会いを横目で見ながらとある級友が、「完全にボーイ・ミーツ・<sup>イグ</sup>ザ・ガールの世界だぜ」（43）とつぶやき、この言葉を知らない友人に「つまり“<sup>フォーマット・コンタクト</sup>出 会 い”よ 男のコと女のコの しらじらしくも劇的にぱったりと出くわした二人は やがて恋の世界へ突入——」（44）と説明を加えている点である。つまり、ここでは、ボーイ・ミーツ・ガールの典型的なエピソードが演出されるとともに、級友の目を借りてメタ的な視点から、その出来事がまぎれもなく典型的なボーイ・ミーツ・ガールの物語に他ならないことが指示されているのであり、テキストが依拠するジャンルの約束事が明示的に書き込まれているのである。ただ、このメタ的視点の導入は、ジャンルに対する批評的な注釈というより、これから始まる物語がボーイ・ミーツ・ガールの文法に即して語られることを知らせる「予告」としての役割にとどまっている。物語はその後、ボーイとガールが徐々に接近していく有様や、恋敵との鞘当てなどを描きながら、二人の恋愛の成就というフィナーレへと順当に落ち着いてしまうのである。

『ジオラマ』においても、ボーイとガールのわざとらしくも「運命」的な出会いは、「山田くんと佐藤くん」同様演出されている。二人の出会いは、「BOY MEETS GIRL “IN SHU-GO-JU-TAKU”」という言葉が示すとおり、春子の住む集合住宅の中庭において起こる。父親のタバコを買いに出かけた春子は、彼女の住む集合住宅の中

庭で傷を負って倒れている神奈川健一という少年を偶然発見する。健一を一目見た春子は、一切の内面描写や説明を欠いたまま、いとも簡単に一目ぼれに落ちる。一際太い文字で「運命だわ!!」と記してある図4は、健一を介抱したあと、春子が健一との出会いに「運命」的なものを感じているコマである(35)。



図4『ジオラマ』(35)

この素描が示すように、『ジオラマ』では二人が出会った瞬間から春子に健一への恋愛感情を抱かせることで、健一との恋物語へと物語が展開することを容易に予期させる、ボーイ・ミーツ・ガールの物語の常套化・ステレオタイプ化した始まりが踏襲されている。そして、「願わくばキセキを」(5)という言葉が象徴するように、その前段階で、春子が内閉化した家庭空間に不満を露わにしていることから、この健一との「運命」の出会いには、彼女を郊外家庭という閉域(内部)から解き放つ、外部への突破口としての意味を帯びることとなる。視点を変えれば、ホームドラマからボーイ・ミーツ・ガールのラブストーリーへと物語が変化する転換点として、二人の出会いは提示されているようにみえる。

しかし、『ジオラマ』において特徴的なのは、このような恋愛の成就へと結び付けられる、ステレオタイプ化されたボーイ・ミーツ・ガールの始まりを、ただ少女マンガの約束事に従って踏襲している点ではない。『ジオラマ』の大きな特徴、それは物語の主人公となっている津田沼春子が、「ボーイ・ミーツ・ガール」に代表される少女マンガの主人公であるかのように自らを意識している点である。

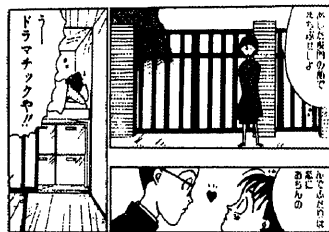


図5『ジオラマ』(36)

先述のとおり、春子は、唐突な出会いをすぐさま「運命」としてとらえ、まるで自分の順番が回ってきたと言わんばかりに「運命」という言葉を再三にわたって連呼するとともに、図5にみることができるよう、「んでふたりは 恋に おちんの」と、二度目の出会いで恋が芽生えることをまるであらかじめ定められているかのように語っている(36)。

この彼女の短絡的な思考のありようは、あたかも「少女マンガ」の枠組みを通して現実の出来事を理解し、把握しているかのようにみえる。すなわち、春子は健一との出会いを「少女マンガ」における主人公の少女と少年の出会いになぞらえ、健一との恋が成就することを自明のこととして



受け止める少女として表象されている。「おちんの」と、未来に属する出来事をつよく断定していることから伺えるように、彼女は少女マンガと同様の進展が現実にも起こることを期待し、少女マンガの筋をまねて自らの行動を決定しようとするのである。

たとえば、春子が始めて健一の家を訪れたとき、彼女は健一の布団のなかに無断で入り込み、その匂いを嗅ぎながら「もうこうなってくるとヘンタイよねえ」(60)とつぶやく。この場面には、大島弓子の二つのテキストの影響が色濃く見られる。まず、「片思いの相手の布団に勝手に潜り込む」という行為は、「バナナブレッドのプティング」(1977-8 年)のなかで、主人公の友人であるお茶屋さえ子が、片思いの男性のベッドに勝手に潜りこむ場面を強く想起させる。さらに、そこで吐かれる「もうこうなってくるとヘンタイよねえ」というセリフは、「金髪の草原」(1983 年)において主人公の古代なりすが佐分利君に対する自分の片思いを評して独白する「こういう片恋はもう変態の域よねえ」(312)というセリフをまねているように見える。このことを裏付けるように、テキストには春子が大島の「バナナブレッドのプティング」の愛読者であることが春子の妹によって証言されている(184)。

こうした、自らの行動指針として、あるいは目の前の出来事や人物を理解する枠組みとして、既存の物語を参照しようとする態度は、大島弓子に代表される少女マンガのみをその対象とするものでも、また、主人公の春子のみに見られるものでもない。『ジオラマ』では、たとえば、サザエさんやいしいひさいちなどのマンガ(家)が、あるいはゴダールのような映像作家が、また、PIL のようなロックバンドが、目の前の状況を理解し、自らの行動を決定する参照枠として多くの作中人物によって引き合いに出される。のみならず、ときにセリフや歌詞がそのまま作中人物の口から吐かれることも、自ら意図せずして先行する物語をまねることもままある。たとえば、春子は健一との出会いのあとしばらくして危篤中の祖母に突然憑依され、彼女の青春を取り戻すため協力を余儀なくされるが、これは明らかに大島弓子の「秋日子かく語りき」(1987 年)の模倣となっている。また、春子は、平均という名の小学生とまゆ子という少女とともに、なりゆきから「パン屋を襲撃」することとなるが、これはあからさまに村上春樹「パン屋再襲撃」(1981 年)の模倣である。

このように、『ジオラマ』では、数々の先行するマンガが、小説が、映画が、音楽が、直接的に言及されるのみならず、作中人物たちの認識や振る舞いの参照枠として彼らが意図する／しないにかかわらず、テキストに組み込まれている。視点を変えれば、作中人物たちはこうしたポップカルチャーを内面化し、自らをそれになぞらえ、それを演じる／させられることを余儀なくされているのである。

創作技法という観点から考えるならば、こうした『ジオラマ』の特質は、このテ

クストがその多くを他のテキストからの引用に負っていることを示している。すなわち、テキストは、さまざまなソースから、モチーフやエピソード、セリフやタイトルを脈絡なく引用し、つなぎ合わせることによって、その多くが構成されているのである。定義により正確を期すのであれば、『ジオラマ』は、「サンプリング」や「パスティッシュ」と呼ばれるきわめてポストモダン的な色彩の濃い、文脈や脈絡を欠いた引用技法にもとづいて成立したテキストなのである。

そして、この、さまざまなポップカルチャーから引用された様々な要素は、『ジオラマ』を決して整合性のある物語に仕立て上げる都合のいい部品として機能しているわけではない。「話がそれてしまい、しかもやや唐突に終わってしまう」、「話の出来がよくない」（鶴見 188）、「ストーリーはいいかげん」で「意識的かつ露骨に他の作家の作品をパクるし、出たとこ任せの展開で、挙げ句の果てにトートツに終わってしまう」（tach 216）という先行評が明らかにするように、『ジオラマ』の物語構造はきわめていびつで整合性に欠けるものとなっている。

そして、それはボーイ・ミーツ・ガールのテーマ＝約束事ともいえる恋愛の成就という結末を裏切る結果ともなっている。それを最も端的に示しているのが、結末部近くの健一との再会シーンである。先述の「運命」の出会いのあと、春子は少女マンガを再演するかのように、少女マンガの定石を遵守し、徐々に健一との関係を深めていこうと試みる。しかしながら、テキストはその後、春子への祖母の憑依、パン屋の襲撃など、二人の恋愛関係にはなんら関わり合いのないエピソードをつぎあわせていくことで、出会いから恋愛の成就へとたどり着こうとする物語の単線的な時間構造を破碎し、相互に関連性を欠いたエピソードが水平的に並列化していくという、意味の横滑り現象を起こすのである。その結果、物語の結末部近くでの二人の再会は、感動的なものでも、クライマックスをなすものでもなくなってしまう。すなわち、健一は再会の際に、図6のように「はじめまして」

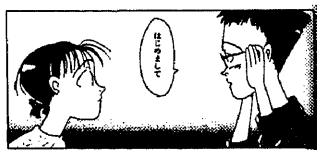


図6『ジオラマ』(249)

(249)と春子に向かって平然と言い放つのである。いわば、二人の「ミート」は、物語の時間的推移とは関係なく初期化されてしまうのである。

このように、他のテキストからの引用に彩られた『ジオラマ』では、その脈絡を欠いた引用が連続した結果、物語構造に破綻をきたし、ボーイ・ミーツ・ガールという恋愛の成就を命題とした物語が瓦解をきたすとともに、「郊外家庭空間から恋愛による脱出」という冒頭の命題もまたあいまい化されているのである。代わりに前景化されるのは、知覚の、あるいは行動の参照枠として引き合いに出される、多くのポップカルチャーの記号であり、また、それを（無）意識的に再演しようとする、

作中人物たちのときに奇矯で整合性を欠いた振る舞いであり、欲望である。この点については岡崎自身も自覚的であり、『ジオラマ』のあとがきに次のようにつぶっている。

今やわたくし達のつたない青春はすっかり TV のブラウン管や雑誌のグラビアに吸収され、つまらない再放送をくりかえしています。そしてわたくし達の出来ることときたらその再放送の再現かまねっ程度のことです。(310)

この引用文からは、引用という技法が、メディアやポップカルチャーを内面化した作中人物たちという人物造形のために利用されていることがありありと伺える。先行評において否定的にとらえられていた、「話の出来がよくない」という整合性にかけた物語の構造は、この作中人物たちに与えられた性格を考慮すれば、むしろ必然的なものであるといえよう。

それでは、この、ポップカルチャーやメディアに浸潤され、それを内面化し、ときにそれを積極的に再演しようとする作中人物と、乱脈な引用による物語の内破現象という『ジオラマ』の特性は、郊外という場所といかなる関係を切り結んでいるのであろうか。

#### 4 演技空間としての郊外



図7『ジオラマ』(20)

『ジオラマ』のなかで郊外は、古びた家庭空間の集積した土地であるほかに、工事現場が描かれる図7が示すように現在進行形で今まさに生成・開発されていく土地としても表象されている。戦後の郊外史に目を通せば、このテキストが舞台とする1987年当時は、郊外が隣接する都市空間も含めて大きな変節を迎えていた時期である。

80年代の都市空間、とりわけ東京の都市空間を考察する上で、70年代から消費社会の隆盛を反映・促進する舞台として成長していった渋谷という場所を欠くことはできないであろう。増子通二を社長に据え、セゾングループの一角を成していたパルコは、1970年代より渋谷の街区、とりわけ公園通りを中心としたパルコ周辺の街区を架空の舞台のように演出するという空間・広告戦略を取り始める。通りの名

称を「スペイン通り」など、その土地の歴史とは関わりのない「おしゃれ」なものに改称し、「先進的」で「文化的」な雰囲気を漂わせる風物やデザイン、商品を街区に次々と取り込んでいくことで、パルコは70年代から80年代にかけて、そこに行けば「最先端」の文化や人びとに触れることができるという空間イメージを巧みに作り出し、公園通り界隈を最先端の消費の舞台として演出していった。さらに、「地域が育んできた記憶の積層から『街』を離脱させ、閉じられた領域の内部を分割された場面の重層的なシーケンスとして劇場化」するという、このパルコの空間戦略と歩調を合わせるように、『ポパイ』、『アンアン』、『ぴあ』などのカタログ的な情報誌は、これら舞台化された都市空間での振る舞いを教示する「台本」として機能し（吉見 124）、舞台化される都市空間とそこでの振る舞いを規範化していくメディアは連動しつつ、人々の欲望を消費社会のスペクタクルのなかへと整流していった。

都市空間を「舞台」のように演出し、メディアがその「台本」をつとめる、この資本による空間戦略は、ディズニーランドのようなテーマパークの空間演出の手法とも似通っているため、ときに「都市空間のディズニーランド化」とも呼ばれている（若林 166-7）。そして、こうした都市（再）開発の手法は、80年代半ば以降、都市の盛り場のみならず、より日々の生活に密着した、集住の場である郊外においても、同様に一般化していくこととなる。

80年代以降、郊外では70年代までのデザイン性に乏しい団地や建売住宅と異なる新しいタイプの住居、すなわち、「アーリー・アメリカン風とかイギリス・カントリー風とか地中海風とかポストモダン風といった、ちょっとおしゃれな感じのするデザイン意匠を持った住宅や団地」が次々と建設されていった（若林 167）。結果、郊外は日本でありつつ、異国風の「おしゃれ」な記号やデザインが次々と「引用」され、異質な建築や風物が立ち並ぶ、ディズニーランド的なスペクタクル空間としても80年代以降造成されていった。そして、これらの新たな意匠をまとった住居群と歩調を合わせるように、不動産雑誌やインテリア雑誌などのメディアは、外国式のおしゃれなライフスタイルを演出するための「台本」を盛んに郊外住民を中心に提供していったのである<sup>3</sup>。

この、当時の社会的・文化的コンテクストを参照すれば、『ジオラマ』において作中人物たちの生活空間として郊外が選択され、物語の中心的な舞台として明示的に設定されているのは、至極当然といえる。なぜならば、上記のように80年代以降の郊外空間とは、渋谷に代表される都市空間同様、「地域が育んできた記憶の積層から『街』を離脱」させ、風物や意匠を外部から多様に引用・集積した舞台的空間であり、さらにはそこでのライフスタイルの見本＝台本がメディアによって提供される、きわめて演技性の強い空間であるからである。社会学者の若林幹夫は、こうし

た郊外空間が、商品化された住居が立ち並ぶ、「他の場所とは異なる代替不可能な『固有の場所』としての強度をもたない、大衆化した資本主義社会に普遍的に広がった社会様式とともにあるような場所」（192）であることに着目するとともに、そうした商品化された住居が「アメリカ風」、「ウィーン風」などの表層的な記号をまとい、メディア言説を通して住人に演技することへの欲望を盛んに喚起していった点を鋭く指摘し、郊外の住居を「演技するハコ」（194）と評している。

多様な記号の引用と、演技・再演への欲望、このテーマパーク的郊外を特徴付けるふたつの性質は、『ジオラマ』の物語構造や人物造形とまさしく軌を一にするものであり、この点において『ジオラマ』はまさしく郊外化された物語にほかならない。

こうして、ホームドラマからラブストーリーへと物語のモードが変化し、家庭空間からその外部へと舞台が拡張されようと、『ジオラマ』のなかで物語はつねに郊外的なものとの関わりのなかで展開されていることがわかる。高度経済成長期の規格化・工業化された、家族の安息の地としての郊外から、80年代以降のテーマパーク的郊外へという戦後郊外史をたどるかのよう、テキストは内閉化した家庭空間を出発点に、少年とのラブストーリーという体裁をとりながらも、むしろ引用に満ち溢れた、郊外空間の演技性・再演性へと力点が置かれていく。さらに、テキストにおいて郊外家庭が冒頭からホームドラマの再演空間として表象されていたことを鑑みれば、『ジオラマ』において作中人物たちはみな幾分かでも演技的であり、郊外はその「劇」をささえる舞台として冒頭から終結まで機能しているといえる<sup>1</sup>。

以上のように、『ジオラマ』は大枠としてボーイ・ミーツ・ガールのなラブストーリーを体裁として取りながらも、消費社会とメディア社会の隆盛のもと、社会の中で戦後急造されていった郊外という空間を舞台として前景化し、その住人たちの演技的なありさまを戯画化するとともに、少女マンガを支える恋愛イデオロギーをその内側から解体したテキストとなっている。岡崎がこの郊外という場所を、バブル経済が崩壊を迎えた90年代以降、『リバーズ・エッジ』などのテキスト群においていかなる物語の息づく場所として表象していったのか、この問題についてはまた稿を別にして論じることとしたい。

## 注

- 1 バノラマについては伊藤俊治『ジオラマ論』と吉見俊哉「シミュラークルの楽園」を参照した。ちなみに、『ジオラマボーイ・パノラマガール』の「ジオラマ」という言葉はこの伊藤の著作からの「引用」である。
- 2 渋谷におけるバルコの空間・広告戦略については、とりわけ北田暁広『広告都市・東京』、若林幹夫『郊

外の社会学』を参照した。

- 3 80年代の部屋づくりをめぐるメディア言説については、片木篤「個室のユートピア」を参照。
- 4 高度経済成長期の郊外においてメディアが家族の規範として機能していたという宮台の論議を参照すれば、郊外は戦後一貫してメディアを文字通り媒介として成立する演技的空間であったといえよう。

## 参考文献

- 伊藤俊治『ジオラマ論』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1996年
- 今橋映子「郊外を考えるために——批評的書誌作成のすすめ」、『都市と郊外 比較文化論への通路』（今橋映子編）NTT出版、2004年所収
- 内田隆「場所と風物——ニュータウンのトポロジー」『10+1』（No.1）INAX出版、1994年
- 大島弓子『パナナブレッドのプティング』白泉社（白泉社文庫）、1995年  
「金髪草原」、『四月怪談』白泉社（白泉社文庫）、1999年所収
- 岡崎京子『ジオラマボーイ・パノラマガール』マガジンハウス、1989年  
「本人自身による全作品解説」、『月刊カドカワ』角川書店、1990年8月号  
『リバーズ・エッジ』宝島社、1994年  
「家の中には何かがある」、『KAWADE 夢ムック／岡崎京子 総特集』河出書房新社、2002年所収
- 片木篤「個室のユートピア」、『零ゼロの修辞学 歴史の現在』（多木浩二・内田隆三責任編集）セゾン・ループ史編集委員会、1992年所収
- 北田暁大『広告都市・東京 その誕生と死』廣済堂出版、2002年
- 坂本佳鶴恵『〈家族〉イメージの誕生 日本映画にみる〈ホームドラマ〉の形成』新曜社、1997年
- 榎木野衣『平坦な戦場でぼくらが生き延びること——岡崎京子論』筑摩書房、2000年  
『増補 シミュレーションイズム』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2001年
- ジェイムソン、フレドリック「ポストモダニズムと消費社会」、『反美学』（フォスター、ハル編）室井尚・吉岡洋訳、勁草書房、1989年所収
- 鶴見済『檻のなかのダンス』太田出版、1994年
- 前田愛『都市空間のなかの文学』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1992年
- 松苗あけみ『山田くんと佐藤さん』集英社（集英社文庫）、1999年
- 三浦展『「家族」と「幸福」の戦後史 郊外の夢と現実』講談社（講談社現代新書）、1999年
- 宮台真司『まぼろしの郊外』朝日新聞社（朝日文庫）、2000年
- 吉見俊哉「シミュラクルの楽園——都市としてのディズニーランド」『零ゼロの修辞学』所収
- 米沢嘉博『戦後少女マンガ史』信評社、1980年
- 若林幹夫『郊外の社会学——現代を生きる形』筑摩書房（筑摩新書）、2007年
- Tach「岡崎京子作品徹底レビュー」、『KAWADE 夢ムック／岡崎京子 総特集』所収